

Bydgoszcz, 24.07.2024 r.

Prof. dr hab. Elżbieta Wtorkowska
Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego
w Bydgoszczy
Dziedzina: sztuki muzyczne
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Recenzja

**rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Pawła Stockiego,
sporządzona w związku z postępowaniem w sprawie nadanie stopnia
doktora sztuki, w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie
artystycznej sztuki muzyczne, wszczętego przez Radę Dziedziny Sztuki
Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy.**

Zleceniodawca:

Rada Dziedziny Sztuki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy; zlecenie podjęte w związku z decyzją Rady Dziedziny Sztuki z dnia 23 kwietnia 2024 roku, w sprawie powołania na recenzenta w przewodzie doktorskim mgr. Piotra Pawła Stockiego (uchwała nr 20/2023/2024), pismo z dnia 24 kwietnia 2024 (BS/36/2024) oraz na podstawie *art. 187 ust. 1 Ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. ze zm.* (Dz.U. z 2023, poz. 742).

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora zostało wszczęte w ramach odbywania studiów przez mgr. Piotra Pawła Stockiego w Szkole doktorskiej UKW.

Ocena dzieła artystycznego:

Rozprawa doktorska przedstawiona przez mgr. Piotra Pawła Stockiego, zgodnie z art.13.ust.6 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki, stanowi zwarte tematycznie dzieło artystyczne pt. „*Stabat Mater* jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego)”, zarejestrowane na nośniku cyfrowym oraz opis dzieła wraz z jego tłumaczeniem na język angielski. Promotorem jest dr hab. Benedykt Ody prof. uczelni.

Prezentacja dzieła artystycznego, która została zarejestrowana i zapisana na upublicznionym nośniku cyfrowym, odbyła się podczas publicznego koncertu w dniu 5 kwietnia 2023 roku w Filharmonii Pomorskiej im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy.

Na dzieło artystyczne składa się kompozycja Piotra Komorowskiego *Stabat Mater*.

Dzieło składa się z dwunastu części:

1. Medytacja pierwsza
2. *Stabat Mater dolorosa*
3. *Cuius animam gementem*
4. *O quam tristis et afflicta*
5. *Quae moerebat et dolebat*
6. Medytacja druga
7. *Quis est homo qui non fleret*
8. *Pro peccatis suae gentis*
9. *Eia, Mater, fons amoris*
10. *Fac ut ardeat cor meum*
11. *Quando corpus morietur*
12. Amen

Wykonawcami dzieła są:

Katarzyna Jaracz - sopran

Michał Wachowiak - organy

Chór Akademicki UKW w Bydgoszczy

Orkiestra Kameralna Capella Bydgosciensis

Piotr Stocki - dyrygent

Wydawnictwo płytowe zostało zrealizowane dzięki wsparciu finansowemu Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego oraz Miasta Bydgoszczy.

Realizator nagrania - *brak danych*

Skład i projekt - Paweł Dobkowski

Estetyka kompozycji Piotra Komorowskiego zbliżona jest do sonorystycznych poszukiwań polskiej szkoły kompozytorskiej. Efekty dźwiękowe, choć pełne niepokoju są dość klasyczne w swoim wyrazie. Kompozytor stosuje cztery rodzaje ekspresji:

- ekspresja monodii i pionu akordowego. Tekst *Stabat Mater* wymaga maksymalnego wydobycia czytelności słowa. Monodia zapewnia tę czytelność, choć przyjmuje charakter wielogłosowy, często równoległy do partii głosu solowego. Z kolei urytmizowane akordy eksponują ważny tekst werbalny.
- ekspresja polifonii i korespondencji. W samej narracji bierze udział wiele głosów realizując często miksturę organową, podkreślaną zastosowanym głosem organowym. Jest to pewna analogia do wczesnego organum, kiedy głos pryncypialny jest opleciony pozostałymi. Sedno zaś stanowią zasadnicze plany.
- ekspresja wokально-instrumentalna w budowaniu punktów kulminacyjnych. Punkty kulminacyjne poprzez swoją ekspresję stanowią nakładające się na siebie poszczególne elementy, w trakcie trwania utworu.
- ekspresja finałów. Kompozytor dysponuje wszystkim środkami wykonawczymi z uwypukleniem pierwszoplanowej płaszczyzny wokalne.

Wymienione środki ekspresji są wyeksponowane przez dyrygenta, który w przejrzysty sposób buduje logiczną narrację.

Analiza dzieła artystycznego:

1. Medytacja pierwsza

Część pierwsza utworu została przeznaczona do wykonania przez orkiestrę smyczkową. Tempo określone przez kompozytora to *Largo religioso*, a zakres dynamiczny również oznaczony szczegółowo przez kompozytora od *pp* do *f*. Cechą charakterystyczną tej części jest zastosowanie opadających pochodów chromatycznych w poszczególnych grupach instrumentów. Figury retoryczne w postaci *passus duriusculus* wyrażają ból i cierpienie. Odbiór niewątpliwie potęguje mistrzowskie wykonanie orkiestry, prowadzonej wprawną ręką dyrygenta.

2. Stabat Mater dolorosa

Część w której pojawia się chór, a ponadto organy, obój, saksofon i sopranowe solo, poprzez *ad attacca* jest kontynuacją części instrumentalnej. Stanowi ona otwarcie dla całości przekazu dzieła. Wydaje się niezwykle ilustracyjna, nawiązując bezpośrednio do wizualizacji malarskich, czy rzeźbiarskich ukazujących dramat matki stojącej pod krzyżem. Stanowi ją ekspozycja tematu z tekstem *Stabat Mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa*, na tle motorycznego akompaniamentu instrumentalnego. Temat chóralny zapisany jest w półnutach, z których mam wrażenie każda jest traktowana oddzielnie.

W pionach harmonicznym wykonywanych przez chór brakuje ciągłości narracji, wynikającej z ciężenia akcentu fonetycznego - *stabat mater dolorosa*.

3. Cuius animam gementem

W tej części następuje wyraźne uwypuklenie wartości przekazu słowa. Dodatkowy motyw w partii saksofonu, dialogującego z różnymi instrumentami daje większą przestrzeń brzmieniową. Dyrygent konsekwentnie buduje napięcie dynamiczne, zarysowując nastrój, a jednocześnie dając przestrzeń muzyczną dla słów - *poszarpana, rozplakana, potyrana*. Akcentowanie w wyrazie *animm* jest kolejnym przykładem braku zachowania praw fonetyki i prozodii dla śpiewanego tekstu, podczas gdy partia wykonywana przez solistkę zachowuje wszystkie normy fonetyczne.

4. O quam tristis et afflicta

Część wokalną poprzedza długi wstęp instrumentalny z tematem lirycznym *con pieta* w skrzypcach, nawiązującym do pierwszej części utworu. Partia chóru stopniowo wygasza napięcie dynamiczne w zstępującej imitacji. Niestety pojawiają się niewielkie problemy intonacyjne. Wejścia sopranów na dźwięku as2 są nieco jaskrawe, a wyraźnie w t.39 następuje zachwianie intonacji. Z kolei partie altów w ciemnym rejestrze piersiowym, wybijają się na plan pierwszy w całym przebiegu imitacji. Oczywiście zróżnicowanie artykulacji ma też ogromne znaczenie w budowaniu ekspresji.

5. Quae moerebat et dolebat

Kompozytor zastosował inne środki w stosunku do poprzednich części. Poprzez *con violento* realizowane są akcenty w kwintecie smyczkowym. W partii organów występuje dość skomplikowana partia rytmiczna sekstoli. W części chóralnej pojawia się motoryczna recytacja tekstu *quae moerebat*, co niestety powoduje przesunięcie akcentu fonetycznego na ostatnią sylabę. Realizacja partii wokalnej w zapisanej artykulacji *portato* i *staccato* nie oznacza szczególnego zaakcentowania ostatnich sylab. Zakłóca to naturalny przebieg prozodii

śpiewanego tekstu. Słowo jest tu traktowane nie jako podstawowa wartość przekazu, a również jako materiał harmoniczny, szczególnie w relacji z rozbudowaną warstwą orkiestrową. Podkreślam naturalny sposób realizacji partii solowej, która nastąpiła po zmianie układu sylab.

6. Medytacja druga

Kolejna część instrumentalna, zamykając pierwszą połowę kompozycji, utrzymana w tempie *Lento ma non troppo*, i rozpiętości dynamicznej od *pp* do *f*. Motoryka *versus* liryczny temat pojawiający się w skrzypcach, a również imitacji między obojem a saksofonem sopranowym jest ważnym elementem narracji. Dyrygent w sposób mistrzowski buduje poszczególne fragmenty, ilustrujące tytułową medytację.

7. Quis est homo qui non fleret

Ekspozycja organów z towarzyszeniem chóru żeńskiego jest kontynuacją nastroju zadumy. Akordy chóralne utrzymane w dynamice *piano* niestety ze słyszalnym efektem powietrza w dźwięku. Dialog z sopranem w części *con moto* - tu znów następuje przesunięcie akcentów fonetycznych poprzez rytm i zastosowanie artykulacji *staccato*. Wyraźnie słyszalne są układy harmoniczne figur zwierciadlanych w relacji kwintetu, organów i chóru. W ostatnim fragmencie chórowi i solistce towarzyszą organy i obój. Na słowach *quis est homo* kompozytor stosuje technikę retrogradacji. Stanowi to niezwykle zabieg przygotowujący do kolejnej części *ad attacca*. Wszystkie elementy zapisane w partyturze są zrealizowane przez dyrygenta, prowadzącego dzieło.

8. Pro peccatis suae gentis

Motoryczny fragment tutti orkiestry rozpoczyna ten fragment. Część wokalna z zastosowaną formą *patopoi* w zamierzeniu miała symbolizować rozpacz i cierpienie męki, opisanej w tekście. Niestety wykonanie nie stanowi o wartości przekazu tekstu, ponieważ pominięta zostaje prozodia i akcentowanie. Właściwa dramaturgia została zbudowana w dialogu chóru żeńskiego i solistki po zstępujących stopniach harmonicznym. Natomiast na plan pierwszy wysuwa się wiolonczelowe i kontrabasowe *pizzicato* oraz powracające motywy *ciurculatio* w partiach organów, oboju i saksofonu. Ta część wymaga od dyrygenta ogromnej uwagi, ze względu na interpretację zastosowanych figur retorycznych.

9. Eia, Mater, fons amoris

Część utrzymana w tempie *adagio conteplativo*. Ponadto zarówno orkiestra, jak również chór żeński i sopran solo realizują partie rozpisane na półnutach. Całość utrzymana w średniej tessiturze skali głosu. Niewątpliwą trudność stanowi

zastosowana skala 6-cio dźwiękowa w przewrotach symetrycznych. Tego typu powtarzalność buduje modlitewny nastrój, a zróżnicowanie dynamiczne ilustracyjnie przybliża i oddala perspektywę obrazu.

10. Fac ut ardeat cor meum

Kontynuację modlitewnej kontemplacji stanowi zastosowana harmonia oparta na kwintach czystych, które przypominają brzmienie dzwonów. W ekspozycji chóru wyraźne oddzielenie jakości brzmienia, ze względu na piersiowe brzmienie altów i głowowe sopranów. Od t.41 alty i soprany II śpiewają w oktawach, które ze względu na zróżnicowanie rejestrów zakłócają stopliwość brzmieniową.

11. Quando corpus morietur

Część rozpoczyna się od ekspozycji wokalne *a cappella* chóru i solistki. Ze względu na wcześniej wspomniane problemy w zakresie wyrównania rejestrów poszczególnych głosów w chórze pojawia się niepewność w intonacji. We fragmencie motorycznym zastosowane są figury zwierciadlane w postaci dialogu instrumentów. W chórze niestety brakuje ekspresji wyrażającej tekst *paradisi gloria*. Ostatni, homofoniczny fragment *voce piena* bezpośrednio odnosi się do obietnicy zmartwychwstania i chwały w raju.

12. Amen

W ostatniej części struktury harmoniczne nawiązują do pierwszej części. Zgodnie z powszechnie stosowaną techniką kompozytorską tryb zamienia się na durowy. Zastosowane figury zwierciadlane dają efekt rozbudowanej przestrzeni brzmieniowej. W akordach chóralnych podobnie jak wcześniej alty brzmią dość dominująco w rejestrze piersiowym. Dialogi pomiędzy chórem, solistką i orkiestrą wygaszają stopniowo ten fragment, tak aby ekspresja finału i kulminacji wybrzmiała *tutti* z organami w akordzie C-dur.

Reasumując: realizacja poszczególnych fragmentów dzieła artystycznego stanowiła niewątpliwie duże wyzwanie dla wykonawców, a szczególnie chóru. Podstawowym tego powodem jest instrumentalne traktowanie kompozycji przeznaczonej dla chóru w zakresie melodii, harmonii, frazowania oraz akcentowania. I to niezależnie od stopnia trudności samej partii chóralnej, który w przedstawionym dziele jest dość zróżnicowany.

Pragnę jednak podkreślić, że szczegółowe uwagi i refleksje autorki recenzji stanowią tylko jej część. Przedstawione dzieło artystyczne wnosi znaczny, twórczy wkład w rozwój dyscypliny artystycznej sztuki muzycznej.

Dzieło artystyczne, stanowiące zwartą tematycznie całość, zostało zapisane na nośniku cyfrowym, spełniając zakres wymagań ustawowych. Słuchając i analizując nagranie stwierdzam, że jakość realizacji cyfrowej nie budzi wątpliwości, co do jego wartości. Nośnik cyfrowy w postaci płyty CD z rejestracją dzieła artystycznego bardzo starannie został opakowany, z zaprojektowaną grafiką oraz dobrze zredagowanym opisem. Podkreślam, że dbałość o prawidłowość strony edytorskiej dotyczy zarówno opisu dzieła artystycznego, jak i samego dzieła, a w tym przypadku jest bardzo staranna.

Podsumowując całość koncertu – prezentacji dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim mgr. Piotra Pawła Stockiego, pragnę podkreślić przemyślany wybór kompozycji o tematyce pasyjnej, będącej obszarem badań doktoranta. Pierwsze wykonanie nowej kompozycji jest niewątpliwie ogromnym wyzwaniem dla dyrygenta. Koncert doktorski ukazuje sylwetkę artysty ambitnego, kreatywnego, konsekwentnego i skutecznego, posiadającego wysoki potencjał kompetencji dyrygenckich, wiedzy i wyobraźni. Potwierdza także, że pan Piotr Paweł Stocki jest dojrzałym artystycznie dyrygentem przygotowującym prawykonanie dzieła, od koncepcji poprzez rozwiązywanie problemów wykonawczych, do ostatecznego efektu.

Ocena opisu dzieła artystycznego:

Kolejną, wymaganą przepisami ustawy częścią rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Pawła Stockiego jest opis dzieła artystycznego, w postaci pracy pisemnej zatytułowanej: „*Stabat Mater* jako motyw *Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego)”. Opis dzieła artystycznego zgodnie z art.179 ust.1 Ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. *Przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, został przetłumaczony na język angielski.

Praca składa się z trzech rozdziałów, zapisanych na 39 stronach, streszczenia, wstępu, podsumowania oraz wykazu bibliografii. Opis dzieła artystycznego zamyka spis ilustracji, źródeł internetowych oraz materiałów promocyjnych. Ponadto do dokumentacji dołączona została partytura - Piotr A. Komorowski (2023) STABAT MATER, na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną - wydana przez Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

Bibliografia zawiera 24 monografie, 8 artykułów naukowych oraz jeden przewodnik koncertowy. Na koniec autor wymienia osiem stron internetowych. W spisie bibliografii pojawiają się też dwie pozycje z 2016 i 2018 roku, autorstwa mgr. Piotra Pawła Stockiego. Z opisu w bibliografii nie wynika, czy są to wcześniejsze prace dyplomowe, czy też monografie wydane przez Wydział

Edukacji Muzycznej UKW. Autor co prawda we wstępie do opisu dzieła artystycznego wspomina o kontynuacji swoich zainteresowań, co nie zwalnia z uszczegółowienia informacji o materiałach źródłowych. Program *Publish or Perish* w NCN nie wyklucza autocytywania, tym bardziej, że w tym przypadku autor sugeruje odnośniki do swoich prac, z zakresu kontynuacji podejmowanej tematyki.

Do spisu ilustracji autor zalicza zarówno fotografie, skany dzieł sztuki oraz przykłady muzyczne. Tymczasem brakuje w przypadku fotografii ich autora, a w przypadku dzieł sztuki - źródła z którego pochodzi zamieszczony w pracy skan.

We wstępie autor odnosi się bezpośrednio do motywacji podjęcia się tematu pracy doktorskiej. Jest ona konsekwencją lokacji zainteresowań już na wcześniejszych etapach edukacji, w których poruszana była tematyka Wielkiego Postu i Triduum Paschalnego. Mgr Piotr Paweł Stocki poszukuje odniesień w muzyce do Narzędzi Męki Pańskiej - *Arma Christi*. Symbole Męki Pańskiej obecne są w sztuce, a wzorce ikonograficzne przenikają się ze sztuką ludową. Natomiast symbolika muzyczna jest niewątpliwie znacznie bardziej złożona. Pieśń pasyjna odnosi się w treści do Męki Pańskiej a jednocześnie do *Arma Christi* i dowodzi nie tylko cierpienia, ale również miłosierdzia i chwały Bożej. Badania, jakie prowadził autor skupiły się wokół Motywów Golgoty w szeroko rozumianej kulturze muzycznej. Zastosowana metodyka badań zapowiada odniesienie z jednej strony do analizy literatury przedmiotu, jak również obserwacji obecności tematu *Motywu Golgoty* w działalności artystycznej polskich solistów, zespołów wokalnych i chórów. Niestety w treści opisu brakuje zapowiadanego odniesienia do literatury przedmiotu i aktualnego stanu badań. Autor co prawda wymienia i cytuje materiały źródłowe, ale nie zagłębia się w ich charakterystykę.

Rozdział pierwszy - Religijno-kulturowe aspekty polskiej literatury muzycznej i *Stabat Mater*, został podzielony na trzy podrozdziały. W pierwszym autor poszukuje precyzyjnego określenia zakresu i sensu pojęcia kultury. Dokonuje skrótowej analizy historycznej, odnosząc się do trzech aspektów: kosmicznego, osobowego i religijnego, składających się na integralną wizję kultury ludzkiej. W kolejnym podrozdziale mgr Piotr Paweł Stocki odnosi się bezpośrednio do pojęcia kultury w kontekście religijnym, gdyż inspiracja religijna jest znaczącą częścią światowego dziedzictwa kultury muzycznej. Niestety temat pracy „*Motyw Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie **polskiej** literatury muzycznej” nie zostaje szerzej podjęty. Autor w kilku zdaniach opisuje *Stabat Mater* - wybitne dzieło Karola Szymanowskiego oraz oczywiście skupia się

na prawkonywanej kompozycji Piotra Komorowskiego.

Pierwsza wątpliwość recenzenta dotyczy przypisywania autorstwa słów sekwencji „Stabat Mater Dolorosa” żyjącemu w XIII wieku franciszkaninowi Jacopone da Todiemu. Publikowane wyniki badań naukowych wskazują, że jest on autorem najwcześniejszego odpisu tekstu, a autorstwo przypisuje się albo Św. Bonawenturze albo papieżowi Innocentemu III. Być może nie dotarłam do aktualnych wyników badań w tej kwestii, ale też doktorant nie powołuje się na wiarygodne źródła.

Na próżno w opisie dzieła szukać choćby części odniesień do polskiej tradycji, która akcentuje wydarzenia wielkiego Tygodnia, a które od średniowiecza począwszy dokumentuje bogata i różnorodna twórczość malarska, literacka i muzyczna. W polskiej religijności naznaczone cierpieniem dzieje Polski przyczyniły się do nadrzędnego znaczenia tematu Męki Pańskiej.

I znowu autor mając na uwadze temat - motyw *Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie polskiej sztuki nie odnosi się w najmniejszym stopniu do polskich dzieł sztuki i utworów literackich.

Podobnie w obszarze muzyki pominięty został temat nawiązania do tradycji polskiej pieśni pasyjnej. Pozwolę sobie w tym miejscu na uzupełnienie. Dostępne wyniki badań wskazują, że odmawianie głównych modlitw w języku ojczystym i bogate tradycje muzyczne klasztorów spowodowały powstanie lokalnych tradycji związanych z okresem Wielkiego Postu. Na powstanie i rozwój pieśni paraliturgicznych znaczący wpływ wywarły zakony żebracze, w szczególności Franciszkanie (o Franciszkanach autor wspomina, ale nie w aspekcie polskim), zakładający kawalerie, propagujący nabożeństwa godzinkowe oraz Drogi Krzyżowej. Należy również odnotować działalność bractw kościelnych, biczowników oraz wpływ dramatów liturgicznych i misterii pasyjnych, w których pieśni odgrywały istotną rolę. Już od XIV wieku polscy kaznodzieje, szczególnie Bernardyni, przeplatali swoje kazania pieśniami w języku polskim. Jednym z nich był autor wierszy i pieśni religijnych, błogosławiony Władysław z Gielniowa, który napisał znany *Żołtarz Jezusów, czyli piętnaście rozmyślań o Bożym umęczeniu*. Najwcześniejsze, zachowane w źródłach polskich, wielkopolskie pieśni liturgiczne pochodzą z XV i XVI wieku. Są to sekwencje *Stabat Mater dolorosa* i hymny procesyjne *Gloria laus et honor, Vexilla regis prodeunt*. Sekwencja *Stała Matka Bolesciwa* znajduje się w Kancjonale Walentego z Brzozowa (1554). Szczegółowy opis badań dotyczący polskiej tradycji Golgoty znaleźć można w wielu dostępnych publikacjach. Dlatego zaskakuje brak historycznych odniesień, które wpisywałyby się w temat pracy. W rozdziale II autor wymienia europejskie dzieła sztuki, a aspekt literatury

muzycznej opiera na krótkim opisie wybitnych dzieł G.B.Pergolesiego, A.Vivaldiego, J.Haydna, G.Rossiniego, A.Dworzaka i na jedynym polskim kompozytorze - Karolu Szymanowskim. Autor nie wspomina o kompozycjach *Stabat Mater* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (XVII wiek), Jana Engela (XVIII wiek) i Józefa Elsnera (XIX wiek). Brakuje odniesień do wybitnych dzieł XX wieku. Tu wymienić trzeba wielkie i monumentalne *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego, włączone później do II części Pasji wg.Św. Łukasza. Z kolei Henryk Mikołaj Górecki wykorzystuje fragment tekstu XIV-wiecznego *Lamentu świętokrzyskiego*, w słynnej *Symfonii pieśni żałobnych*. Bogusław Schaeffer w swoim *Stabat Mater* z 1983 roku skorzystał z tej samej obsady wokalnoinstrumentalnej co Pergolesi. Na koniec wspomnę wybitnego, współczesnego polskiego kompozytora, Pawła Łukaszewskiego, który nie tylko w 1994 roku skomponował niezwykle *Stabat Mater* na trzy chóry żeńskie, ale również w 2010 roku, dla uczczenia 300. rocznicy urodzin Giovanni Battisty Pergolesiego skomponował dzieło bezpośrednio nawiązujące do słynnej kantaty barokowego mistrza *Luctus Mariae*. Zatem wnioskować można, że współczesna, polska twórczość pasyjna, w tym *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego jest naturalną kontynuacją naszej, polskiej tradycji, związanej z motywem *Golgoty* i jej religijno-kulturowym aspektem. Niestety doktorant nie przeprowadził żadnych badań w tym kierunku!

W trzecim rozdziale opisu dzieła artystycznego Piotr Paweł Stocki opisuje aspekty wykonawcze prezentowanej kompozycji *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego, stanowiącej dzieło artystyczne. Autor odnosi się do współdziałania wielu elementów dzieła muzycznego, charakterystycznych zabiegów i technik kompozytorskich, zastosowanych przez kompozytora. Wspomina również o pracy z chórem w zakresie zajęć kształcenia słuchu, która miała na celu ułatwienie realizacji dzieła. Ja natomiast poza tym poszukiwałam w tej części odpowiedzi na pytanie, jakie środki (metody) zostały zastosowane na etapie przygotowania zespołu wokalnego do wykonania dzieła artystycznego, w celu osiągnięcia konkretnych efektów sonorystycznych i kolorystycznych, związanych z barwą głosu, a ostatecznie jakością brzmienia. Nie wnikam w realizację partytury instrumentalnej, ze względu na znakomity, profesjonalny zespół, który realizował tę część. Tu niewątpliwie dużą rolę odegrała konsultacja z kompozytorem, który mógł bezpośrednio przekazać muzykom *Capelli Bydgostiensis* swoje uwagi dotyczące wykonania, szczególnie te nie zawarte w partyturze.

Reasumując: pomimo wskazanych w treści recenzji braków, ze względu na ujęty w rozdziale trzecim szczegółowy opis realizacji dzieła artystycznego, stanowiącego podstawowy element pracy, stwierdzam, że jest on oryginalnym ujęciem i rozwiązaniem zagadnień w nim zawartych.

Przedstawioną do recenzji pracę doktorską mgr. Piotra Pawła Stockiego w postaci dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku cyfrowym i jego opisu, pod tytułem „*Stabat Mater jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie Stabat Mater Piotra Komorowskiego)*” przyjmuję i oceniam pozytywnie.

KONKLUZJA

W wyniku pozytywnej oceny rozprawy doktorskiej składającej się z dzieła artystycznego i jego opisu, spełniającego wymagania art. 187 ust. 1 Ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. ze zm.(Dz.U. z 2023, poz. 742) stwierdzam, że mgr Piotr Paweł Stocki zaprezentował oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, a także wykazał się ogólną wiedzą teoretyczną. Biorąc powyższe pod uwagę, stwierdzam że wskazane do oceny dzieło artystyczne wnosi znaczny, twórczy wkład w rozwój dyscypliny artystycznej sztuki muzyczne.

Wnioskuje zatem do Rady Dziedziny Sztuki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy o przyjęcie rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Pawła Stockiego i nadanie stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuki muzyczne, dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.

